

بليغ حمدي في صياغة الألحان
دراسة تحليلية

د. محيي الدين عاصم(*)

بليغ حمدي .. مولده ونشأته

ولد بليغ حمدي في ٧ أكتوبر عام ١٩٣١ م في حي شبرا بالقاهرة، كان والده من أساتذة الجامعة المتخصصين في مجال "الفيزياء" وحصل على جائزة الدولة عن أبحاثه في ذلك المجال، كما كان من محبي الموسيقى العالمية والعربية.

وكانت أمه تنظم الشعر وكانت الموسيقى تسمع في بيت الأسرة من خلال الفونوغراف، ومن تجمعات الموسيقيين من أصدقاء والد بليغ حمدي من يعزف على آلة العود والبيانو لذلك لم ينزعج الأب من اهتمام ابنه بالموسيقى وتعلقه بها سواء في نشاطه المدرسي أو عند طلبه شراء آلة عود ليتعلم العزف عليها وهو ابن التاسعة إذ نشأ بليغ حمدي في أسرة مثقفة متفتحة حنونة وأب يعلم أولاده الحرية في اتخاذ القرارات مع المتابعة الخفيفة، وعندما وصل بليغ حمدي لمرحلة التعليم الجامعي ازداد اهتمامه بالموسيقى العربية والغناء والتلحين (٤-٢٥، ٢٦)، (١-١٨١، ١٨٢).

خبرات بليغ حمدي الموسيقية

يتفق الخبراء الموسيقيون أمثال "صلاح عرام" و "نبيل شورة" و "رتيبة الحفنى" و "زين نصار" على أن بليغ حمدي حقق بعض التحصيلات الدراسية

(*) مدرس بقسم التأليف والقيادة-المعهد العالي للموسيقى العربية- أكاديمية الفنون

الموسيقية بشكل حر غير منتظم من خلال تواجده بمعاهد الموسيقى في مصر، فقد أكد الدكتور "زين نصار" والموسيقار "صلاح عرام" التحاق بليغ حمدي بمعهد فؤاد للموسيقى العربية ولكن قام الدكتور "محمود الحفنى" بتحويله للدراسة بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية ولم يلتزم بليغ حمدي بسبب كثرة المواد الدراسية المقررة، كما يؤكد المطرب الشعبى "محمد رشدى" أنه كان يدون ألحانه موسيقياً دون الإستعانة بأحد كما لاحظ الباحث وجود خطوط لحنية مصاحبة لبعض ألحانه في شكل عذب مثل ألحان الأغانى "طاير ياهوى"، "ع الرملة"، "عالى .. عالى".

الخلاصة أن بليغ حمدي استطاع أن يحصل بنفسه خبرات موسيقية مختلفة ساعدته على صياغة ألحانه بالشكل الذى سمعناه من خلال تعلمه عزف آلة العود والغناء والمقامات العربية والتدوين الموسيقى في معهد فؤاد الأول أو معهد الموسيقى المسرحية فضلاً عن تعرفه علـى وظـائف الآلات الموسيقية وخصائصها وأنواع النسيج الموسيقى التي استخدم البوليفونية منها (٤-٨١)، (١-١٨٢).

ومن خلال مشاركة بليغ حمدي في الأنشطة الموسيقية للجامعة أعجب الأستاذ/ محمد حسن الشجاعى بموهبته وطلبه في الإذاعة المصرية ليغنى ولكن بليغ كان يرغب في التلحين وأمام إصرار محمد حسن الشجاعى علـى الغناء غنى بليغ لحنين بصوته ولكن من ألحان غيره، وعلق الشاعر كامل الشناوى على بليغ حمدي بأنه "الفن بعينه وصاحب صوت جميل أجازته الإذاعة ولكنى أراه ملحناً"، وسرعان ماعدل الشجاعى عن رأيه وشجعه على التلحين مما حقق رؤية كامل الشناوى فيه (١-١٨٣)، (٤-٥٩).

البدايات الحقيقية لبليغ حمدي

قدم بليغ حمدي في بداياته الفنية لحن غنته فايزة أحمد بعنوان "ما تحبنيش بالشكل ده" ولاقى نجاحاً فأعجب به محمد فوزى وقدمه للوسط الغنائى في مصر من خلال الإنتاج الفنى لشركته "مصرفون" ثم بدأت علاقة بليغ حمدي تتوطد مع الموسيقار "محمد فوزى" الذى لعب دوراً هاماً في نقطة تحول فنية لبليغ سنذكرها بعد ذلك (٤-٣٧).

ومن ضمن الألحان المبكرة لبليغ حمدي ما قدمه للمطرب عبد الحليم حافظ من أغانى الأفلام مثل لحن أغنية "خسارة، خسارة" في فيلم "فتى أحلامى" عام ١٩٥٦م ولحن "تخونوه" في فيلم "الوسادة الخالية" عام ١٩٥٨م والذى كان معد أصلاً للمطربة "ليلى مراد" وأثناء البروفات سمعها عبد الحليم حافظ بالصدفة وطلب من منتج الفيلم الحصول على الأغنية، وعلى الرغم من ذلك لم يتفجر التعاون الفنى بينهما طوال الخمسينات (٤-٨٢)، (١-١٩٣: ١٩٦).

نقطة التحول الحقيقية في المشوار الفنى لبليغ حمدي

كانت صداقته بالموسيقار محمد فوزى هي السبب الرئيسى لترشيح بليغ للقاء فنى مع أم كلثوم من خلال كلمات صديقه الشاعر المغمور عبد الوهاب محمد لحن بليغ حمدي بدايات لحن "حب إيه" ومطالعه التي كان يرددها في مجالس فنية مختلفة بحضور محمد فوزى الذى قدمه لأم كلثوم في سهرة فنية مرتبة سلفاً لتسمع من بليغ مطالع اللحن وتستزيد منه ثم طلبت منه إتمام اللحن وتم الاتفاق على أن تغنى أم كلثوم لحناً جديداً لملحن شاب وشاعر مغمور في إفتتاح موسمها الشتوى في الخميس الأول من شهر ديسمبر عام ١٩٦٠م (٤-٤٣، ٤٤)، (١-١٧٩).

وكان خبر غناء أم كلثوم لحناً جديداً بعنوان "حب إيه" لملحن شاب ومؤلف مغمور خبراً مدوياً ومفاجئاً لأنها أم كلثوم الهرم العتيد مما اثار مناقشات وجدالات فنية وصحفية في الرأى العام في مصر ذلك الوقت خاصة وأن بليغ حمدي وعبد الوهاب محمد لم يكونا على قدم المساواة مع رياض السنباطى والقصبجى وزكريا أحمد وأحمد رامى ولكن لما غنت أم كلثوم "حب إيه" ثبتت الرؤيا لميلاد نجم بليغ حمدي وجلوسه في مصاف الكبار مع عمالقة التلحين في ذلك الوقت برغم صغر سنه كما توقع له كامل الشناوى من قبل (٤-٦١).

اهتمام بليغ حمدي بجذور وتراث الفن المصرى الشعبى الأصيل

(الستينيات هى العصر الذهبى للشعبيات)

بعدما استمع بليغ حمدي إلى أغنية المطرب الشعبى "محمد رشدى" "تحت الشجر" والتي اشتهر بها وكانت من كلمات الأبنودى وألحان عبد العظيم عبد الحق أحس بليغ حمدي بحسه الفنى المرهف بالطاقة الفنية الأصيلة المدفونة في ألحان تراثنا الشعبى المصرى وذلك في الكلمة البسيطة واللحن السهل الممتع الجذاب وأن هذا الكنز بحاجة لمن يستغله، ولما كان بليغ حمدي من جيل الثورة والاشتراكية أدرك بطبيعة الحال أن الموسيقى والغناء المصرى بحاجة للتغيير والتطوير فاعتبر مدخل الغناء الشعبى واستخدام تراث الفولكلور المصرى هو أنسب مدخل يطور موسيقانا المصرية ويجعلها تواكب التغييرات السياسية والاجتماعية في مصر بعد الثورة.

ويعتبر عصر الستينيات هو العصر الذهبى للأغانى المصرية الجديدة المبنية على التراث الشعبى المصرى بقيادة بليغ حمدي فلحن لمحمد رشدى: "عدوية"، "آه ياليل ياقمر"، "ميتى أشوفك" .

ولما أدرك عبد الحليم حافظ نجاح هذا اللون الذى انتهجه بليغ حمدي غنى له الألحان الآتية: "على حسب وداد قلبى "، "التوبة"، "قدك المياس" ثم غنت لـــه شادية: "آه يا أسمرانى اللون"، "الحنة"، "خدنى معاك" ثم غنت وردة الجزائريـــة "يانخلتين في العلالى" .

وكل هذه الأمثلة لأغانى مصرية جديدة اشتهرت بين الناس كانت مبنيـــة على التراث الشعبى المصرى هى دليل على أن فترة الستينيات كانت العصـــر الذهبى للشعبيات والتي راهن عليها بليغ حمدي في ذلك الوقت (٤-٦٥، ٦٦).

بعض آراء بليغ حمدي في الموسيقى

يرى بليغ حمدي أن التجديد والتطور الجرىء في موســيقانا المصـــرية الجديدة عن طريق مزجها بأساليب الموسيقى الغربية، والذى تزعمه "محمد عبد الوهاب" هو أمر حتمى لمواكبة التطور، ولكن بليغ حمدي تحفــظ علـــى هــذا الأسلوب ولم يعتمد عليه بشكل أساسى في ألحانه ولكنه رأى أن الألحان الشعبية التي استغلها "سيد درويش" في مسرحه الغنائى هى في الواقع ألحان من صـــنع الشعب سر نجاحها كونها نابعة من واقع حياة المصريين يرددونها عبر الســنين في تجمعاتهم وأفراحهم وفي الحقول والميادين المختلفة ولقد عمل بليغ حمــدي على تطعيم موسيقانا المصرية الجديدة بتيمات من الألحان الشــعبية المصـــرية الأصيلة وقدمها في فترة الستينيات لعصر الذهبى للشعبيات.

كما اهتم بليغ حمدي بجانب للتراث الشعبى المصرى الأصيل بالتنويع في استخدام الضروب العربية غير المطروقة أو ضروب من موازين مركبة ولكنها مازالت حية بين المصريين في للريف أو في الأحياء الشعبية وكيف يكون يؤثر اللحن على المستمع إذا ما استخدم ضرب جديد غير مطروق أو مستهلك ولكـــن يتناسب مع طبيعة اللحن ويظهره بشكل جيد، وخير الأمثلة على ذلك لحن أغنية

"خدنى معاك" الذى غنته شادية صاغ بليغ حمدي له ضرباً من ميـزان مركـب غير مألوف في ميزان ٤٦ على خلاف الميزان الأصلى للحن الشعبى "خـدنى معاك" وكان ميزان رباعى ٤/٤ فجاء الميزان جديـداً علـى الأذن المصـرية وأضاف للحن حيوية وطابع مؤثر.

والضرب المصاحب لللحن عند بليغ حمدي بصفة أساسية يمثل النـبض الحقيقى والجوهرى للموسيقى المصرية الجديدة، لذلك يؤمن بليغ حمدي بأن أحد أهم مداخل التطوير والتجديد في الموسيقى المصرية هو إستغلال التراث الشعبى المصرى بألحانه وإيقاعاته الصحيحة الأصيلة (٤-٢٩: ٣٢).

ومن آراء بليغ حمدي في الموسيقى قوله "لا يوجد فن بدون أخطاء.. وما أراه الآن خطأ كنت فيما سبق مقتنعاً به وإلا ما قدمته، فالـذين لايخطئـون لا يقدمون شيئاً ولا يتعلمون (٤-٧٢).

بليغ حمدي وأسلوبه البوهيمى في العمل

كان بليغ حمدي يعمل ويبدع في أربعة أو خمسة ألحان دفعة واحدة، يبدأ في تلحين مذهب لأغنية ثم بعد فترة ينتقل لتلحين كوبليه من أغنية أخـرى ثـم يعالج قفلة لحن ثالث وهكذا، ولكن لما بدأ التعاون الفنى بين بليغ حمدي وعبـد الحليم حافظ يأخذ شكل مكثف "فترة الستينيات والسبعينات" استخدم عبد الحلـيم حافظ نظاماً صارماً لبليغ حمدي تسنى له من خلاله تنظيم خطوات العمل ليحافظ على تسلسل أفكاره اللحنية العذبة الغزيرة بشكل سليم مما انعكس إيجابياً علـى فنه كما كان عبد الحليم كما هو معروف عنه يحتجز بليغ حمـدي فـي منزلـه ويوفر له الخدم وأشهى الطعام، كل متطلبات الراحة التي يحبها بليغ حمدي حتى يتفرغ لإنهاء اللحن بشكل يرضى عبد الحليم، أما البـاقى مـن الفنـانين فقـد

إستسلموا لبوهيمية بليغ حمدي وكانوا ينتظرونه بلا ملل طمعاً في لحن عذب من ألحانه (٤-٧٧، ٧٨).

مكانة بليغ حمدي الفنان في مصر

بخلاف وسام تقدير من الرئيس جمال عبد الناصر حصل على جائزة عيد العلم عام ١٩٦٥م فضلاً عن شهادات التقدير مـن وزراء الثقافـة والتلفزيـون المصرى والجمعية المصرية لفن السينما، كما كلفه الرئيس محمد أنور السادات بتقديم أوربريت غنائية بدعم مفتوح من وزارة الثقافة إيماناً من الرئيس السادات بقدراته الفنية العظيمة وقدم فعلاً أوبريت تمر حنة (٤-٧٩)، (٢-١٤٢، ١٤٣).

توفي بليغ حمدي في العاشرة مساء يوم الأحد ١٢ سبتمبر عـام ١٩٩٣م بمستشفي سان جوزيف في باريس بعد معاناة مع المرض (١-١٧٩).

سرد لأهم ألحان وأعمال بليغ حمدي الفنية:

ألحان أم كلثوم

حب إيه، أنساك، ظلمنا الحب، سيرة الحب، فات الميعاد، كل ليلة وكل يوم، بعيد عنك، الحب كله، ألف ليلة وليلة، حكم علينا الهوى.

ألحان عبد الحليم حافظ:

التوبة، سواح، أعز الناس، زى الهوا، جانا الهوا، الهوى هوايا، إفتكرنى، مداح القمر، موعود، أى دمعة حزن لا، حبيبتى من تكون، ماشـى الطريـق. ومـن أغانى الأفلام القديمة: تخونوه وخسارة. ومن الأغانى الوطنية : البندقية، عـدى النهار، عاش اللى قال.

ألحان نجاة الصغيرة:

كل شىء راح وانقضى، سلم على، حبك حياتى، الطير المسافر، وفـي وسـط الطريق، ليلة م الليالى، سكة العاشقين.

ألحان صباح:

قمورتى الحلوة، كل حب وإنت طيب، عدى على وسلم، قابلـت كتيـر، جـانى وطلب السماح، يانا .. يانا، عاشقة وغلبانة، حب الدنيا مع وديع الصافي.

ألحان عفاف راضي:

ردوا السلام، قضينا الليالى، والنبى ده حرام، تساهيل، لمين ياقمر.

ألحان محمد رشدى:

طاير ياهوى، ع الرملة، مغرم صبابة، عدوية، آه ياليل ياقمر، ميتى أشوفك.

ألحان شادية:

التليفون، آه يا اسمرانى اللون، قولوا لعين الشمس، الحنة، قطر الفراق، خـدنى معاك، عالى .. عالى، ياحبيبتى يامصر، خلاص مسافر.

وفي مجال المسرح الغنائي:

قدم بليغ حمدي عدة أوبريتات في المسـرح الغنـائى المصـرى فتـرة الستينيات والسبعينات مثل:

مهر العروسة، تمر حنة، الزفة، يس وبهية، ياحبيبتى يا مصر. كما وضع بليـغ حمدي ألحان مسرحية "ريا وسكينة" فضلاً عن ألحـان المسلسـل التليفزيـونى المصرى "بوابة الحلوانى".

وفي مجال السينما المصرية:

قدم بليغ حمدي موسيقى تصويرية لعدد من الأفلام المصرية المعروفة مثل: شئ من الخوف، نار الشوق، نحن لانزرع الشوك، جفت الدموع، إحنـا بتـوع الأوتوبيس، أبناء الصمت، آه ياليل يازمن "جرحي الثـورة" (١-١٨٤: ١٩٨)، (٢-١٤١: ١٤٣).

جوانب من إبداعات بليغ حمدي في بناء وصياغة الألحان العربية:

أولاً: لحن أغنية "عالى .. عالى"

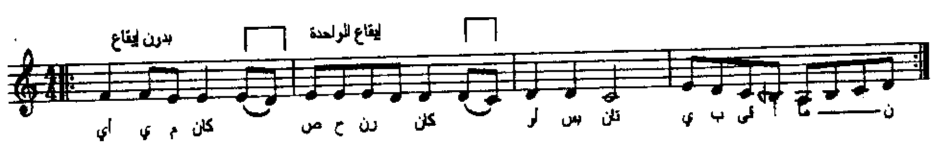
كلمات: عبد الوهاب محمد ألحان: بليغ حمدي غناء: شادية

يقتصر اهتمام الباحث عند التحليل على موضع محدد فقط من لحن هذه الأغنية وهو موضع "أى مكان.. صحرا إن كان .. أو بستان.. يبقى أمان". صاغ بليغ حمدي لحن هذه الأغنية في مقام بياتى مصور على درجة العشيران وبدأها بمقدمة موسيقية أبرز فيها تلوين آلى لآلات الجيتار والساكسفون والناى والأكورديون وآلات الوتريات ذات القوس، ثم تبدأ شادية الغناء باسلوب ABLIB أداء حر بدون إلتزام إيقاعى من جوابات المقام بكلمات:

عالى .. عالى فوق في السما . بعد القمر .. ويا النجوم
بعيد قوى عن هنا ما يوصلوا له في ألف يوم
هناك في العالى
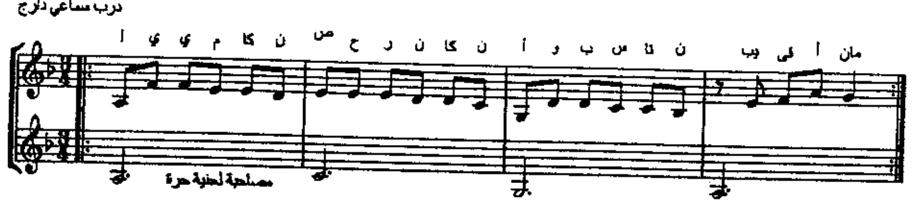
وعند المقطع الذى يهم الباحث "أى مكان .. صحرا إن كان .. أو بستان.. يبقى أمان" صاغ بليغ حمدي لحنها في ميزان رباعى كامل ٤/٤ بمصاحبة ضرب "صوفيان بطىء" إيقاع الواحدة كما هو مدون.

بياتي العشيران



مع ملاحظة وجود لزمة موسيقية في الضلع الرابع من المازورة الأولى والثانية وبعد نهاية لحن المقطع الغنائى الأول يقوم بليغ حمدي بتغيير الميزان الإيقاعى للحن من ٤/٤ إلى ٣/٤ وباستخدام ضرب سماعى دارج يضع بليغ حمدي فاصل موسيقى يؤكد لذهن المستمع رسوخ الميزان الجديد.

ولكن يفاجئنا بليغ حمدي بعد ذلك بإعادة لحن المقطع السابق "أى مكـــان صحرا إن كان أو بستان يبقى أمان" ولكن مع التعديلات الآتية:



استبدال المقام الأساسى بياتى مصور على درجة العشيران بمقام الكـــرد المصور على درجة العشيران وهذا أمر سهل لأن الفارق بينهما ¼ تون تحديداً في الدرجة الثانية التي كانت مخفضة ¼ تون فقط "درجة العراق" ثم أصـــبحت مخفضة ½ تون "درجة العجم العشيرانى".

بقى اللحن كما هو ولكن مع صياغته في ميزان ٣/٤ أحدث بليغ حمدي الآتى:

حذف اللزمة الموسيقية الموجودة في نهاية مازورة ١، ٢ وهذا أمر سهل لتتلائم مع الميزان الجديد.

اختصار وتنويع لحن م٣.

تنويع لحنى لمازورة ٤.

أضاف بليغ حمدي مصاحبة لحنية حرة دونها للوتريات في قرارات مقام الكرد المصور على درجة العشيران. وعلى هذا يكون بليغ حمدي قـــد اســـتفاد بقصد أو بدون قصد من أسلوب "التنويعات" ولو بشكل محدود لأن التنويعـــات التي أدخلها بليغ حمدي على المقطع اللحنى موضع التحليـــل حافظـــت علـــى المقومات الرئيسية للجملة الموسيقية المدونة أصلاً في ميزان ٤/٤ في مقام بياتى مصور على درجة العشيران وجاء تصرف بليغ حمدي بما يسمح لنا بـــالتعرف على المعالم الرئيسية للجملة الأساسية.

خلاصة القول أن بليغ حمدي والذى تعمد الإبداع في معالجة وصياغة ألحانه لأغنية "عالى .. عالى" يكون قد استفاد من أسلوبى التنويع:

- التنويع بتغيير طابع الفكرة من حيث الـزمن أو تغيـر الميـزان الموسيقى مع بقاء اللحن بملامحه الأساسية.

- التنويع في النسيج الموسيقى إذ اسـتبدل بليـغ حمـدي النسـيج المونوفونى أول مرة بنسيج بوليفونى عن طريق تدوين مصاحبة لحنية حرة في قرارات المقام تؤديها الوتريات ذات القوس.

هذا بخلاف التنويع المقامى بين مقامى البياتى المصور على درجـة العشيران ومقام الكرد (٣-٨٧، ١٠٠، ١٠١).

خدنى معاك:

كلمات: عبد الوهاب محمد الحان: بليغ حمدي غناء: شادية

قدمت هذه الأغنية في صيف عام ١٩٦٧م عقـب أحـداث النكسـة مباشرة كنوع من المواساة النفسية للمجتمع المصرى في فترة يذكرها بـل وعاصرها الباحث بنفسه، صاغ بليغ حمدي لحن هذه الأغنية بهدف التعبير عن حالة الحزن والشجون التي يعيشها الشعب المصرى في تلك الفترة.

استخدم بليغ حمدي تكوين آلى خاص لتنفيذ لحن هذه الأغنية جاء كالآتى:
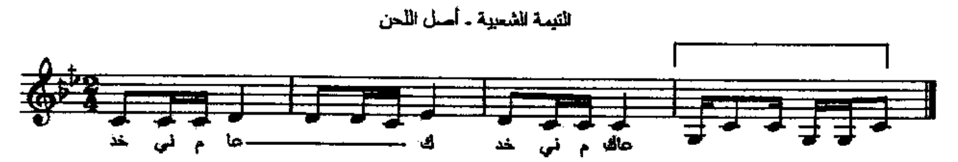
آلات إيقاع: دف - رق.

وتريات: قانون - عود - كنترا باص

آلات نفخ خشبى: ساكسفون

بالإضافة للأكورديون والكورال النسائى والرجـالى والمطربـة "شـادية" كأصوات بشرية.

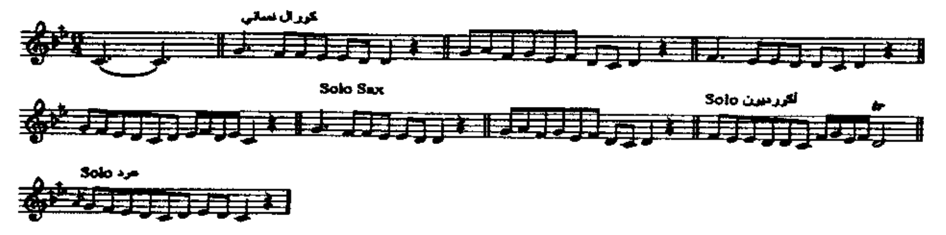
بنى بليغ حمدي فكرة هذا اللحن على التيمة الشعبية المعروفــة "خــدني معاك" وهو لحن شعبى من صعيد مصر مصاغ من ميزان ثنائي بسيط في مقام الراست.
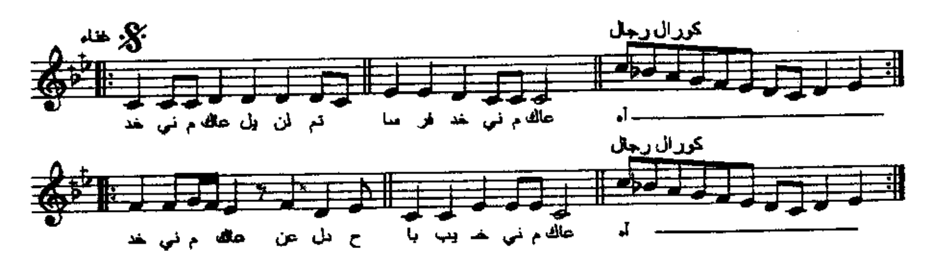


إلا أن بليغ حمدي قد صاغ ذات اللحن في ميزان آخر وهو ميزان ٦/٤ ، ولما كان من سمات وخصائص أسلوب بليغ حمدي فــي الموســيقى العربيــة الاهتمام بأشكال الضروب المصاحبة ومدى ملائمتها لمصــاحبة اللحــن فقــد استحدث بليغ حمدي ضرباً من ميزان ٦/٤ يظهر أصالة اللحن ويتماشى معــه بالشكل الذى يراه بليغ ويتماشى أيضاً مع نبض الشارع المصرى في تلك الفترة التي تحتاج لإيقاع رزين وقور معبر عن شجون وأحــزان المصــريين وجــاء الضرب الذى استحدثه بليغ كالآتى:



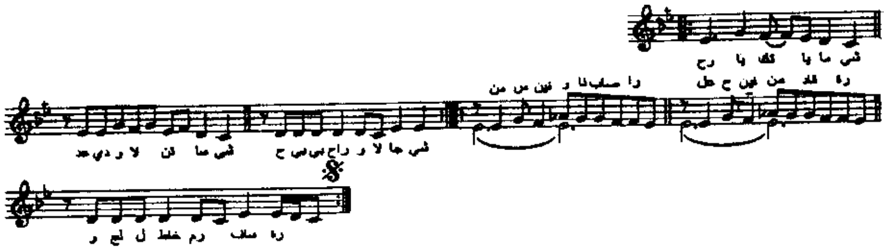
لقد افتتح بليغ حمدي اللحن بهذا الضرب لمازورتين ثــم تبــدأ المقدمــة الموسيقية بأداء الكورال الرجالى والنسائى لأساس مقام الراست مازورة كاملة ثم ينفرد الكورال النسائى والقانون بلحن المقدمة أول مرة وفي المرة الثانية يبــدأ اللحن بأداء منفرد للساكسفون ثم الأكورديون منتهياً بآلة العود.



يغنى لحن المذهب الكورال النسائى ويعقب على غنائه كـورال الرجـال بأداء لزمة موسيقية من مقام السوندولار، ثم تغنى شادية بقية لحـن المـذهب ويختتم لحن المذهب كورال الرجال بأداء نفس اللزمـة الموسـيقية مـن مقـام السوندولار.



صـاغ بليغ حمدي لحن الكوبليهات بين مقام الراست وطابع الهـزام ثـم يختتم لحن الكوبليهات في مقام الراست.



لاحظ استخدام بليغ حمدي للكورال في مصاحبة هارمونية بأسلوب النوتة المستمرة على ثالثة مقام الراست في لحن المقطع الثانى من الكوبليه وهى نغمة تلعب دوراً في كل من مقام الراست وطابع الهزام.

نتائج تحليل أغنية "خدنى معاك":

بنى بليغ حمدي لحن هذه الأغنية على تيمة لحـن فولكلـورى مصـرى أصيل من صعيد مصر وهو لحن "خدنى معاك" وهذا أحد الأدلة التي تبين كمـا ذكرنا سابقاً اهتمام بليغ حمدي بالتراث الشعبى المصرى "الشعبيات كما ذكرهـا

المطرب محمد رشدى" وإعتبارها مفتاحاً للتجديد والتطوير في الألحان المصرية.

جاءت معالجة بليغ حمدي للحن الفولكلورى "خدنى معاك" جذابة رائعة مغايرة تماماً للأصل فيما هو آت:

الصياغة اللحنية جاءت في ميزان ٦/٤ يختلف تماماً عن الميزان الأصلى لها ٤/٤.

سرعة أداء اللحن جاءت وقورة رزينة حزينة بخلاف سرعة اللحن الشعبى النشيطة المرحة.

أضاف بليغ حمدي مادة لحنية جديدة من عنده على لحن التيمة الشعبية في المقدمة الموسيقية ولحن المذهب والكوبليهات.

إن إبطاء سرعة اللحن قليلاً وجعلها وقورة رزينة مع تعديل الميزان من ٤/٤ إلى ٦/٤ وإستحداث ضرب مناسب لهذا التعديل وإسناد أدائه للرق والدف كل ذلك جاء مناسباً للظروف السياسية والاجتماعية التي يمر بها الشعب المصرى عقب أحداث نكسة ١٩٦٧م بما يدل على الحس المرهف الذى يتمتع به بليغ حمدي.

استخدم بليغ حمدي تكوين آلى غير تقليدى بالمرة في الموسيقى العربية ويبدو من الوهلة الأولى أنه تكوين آلى غير متناسق بالمرة ولكن مع الإستماع لتسجيل اللحن نجده رائعاً جذاباً قد أدى وظيفته الآلية باسلوب غير تقليدى. البداية كانت للضرب يؤديه الرق والدف مازورتين، ثم درجة أساس مقام الراست يؤديها الكورال.

لحن المقدمة الموسيقية يؤدى مرتين:

المرة الأولى للكورال النسائى والقانون.

المرة الثانية أداء منفرد للساكسفون والأكورديون والعود.

لحن المذهب يبدأ كورال نسائى ويختمه كورال الرجال بأداء لزمة موسيقية من مقام السوذدولار ثم تستأنف شادية لحن المذهب وتغنى الكوبليهات.

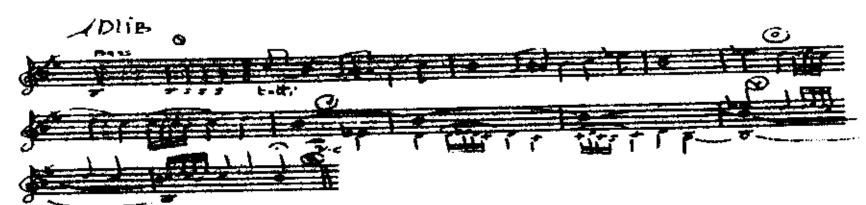
استخدم بليغ حمدي النسيج المونوفونى طوال لحن الأغنية ماعدا المقطع الثانى من لحن الكوبليه استخدم النسيج الهارمونى اللحن الأساسى تؤديه شادية ومصاحبة هارمونية في أسلوب النوتة المستمرة على ثالثة مقام الراست يؤديها الكورال.

أغنية "سيرة الحب":

يقتصر الباحث هنا على تأمل وتحليل المقدمة الموسيقية فقط لأغنية سيرة الحب التي تغنيها سيدة الغناء العربى "أم كلثوم".

تحليل المقدمة الموسيقية لأغنية "سيرة الحب":

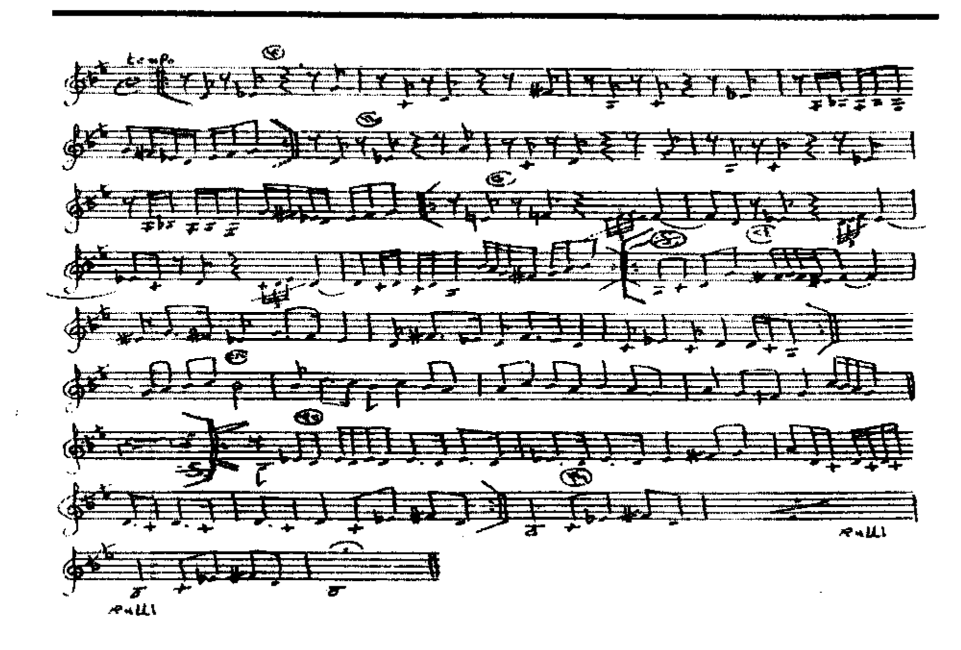
صاغ بليغ حمدي لحن المقدمة الموسيقية في صيغة ثلاثية قدمت خمسة أفكار لحنية بيانها كالآتى:



القسم الأول: لحن في أداء حر ADLIB من م١ : ١١ يحمل فكرتين لحنيتين

الفكرة اللحنية الاولى من م١ : ٤

الفكرة اللحنية الثانية من م٥ : ٧ الضلع الثانى وتتكرر مرتين على بعد أوكتاف أسفل وأوكتاف أعلى من م٧:١١.
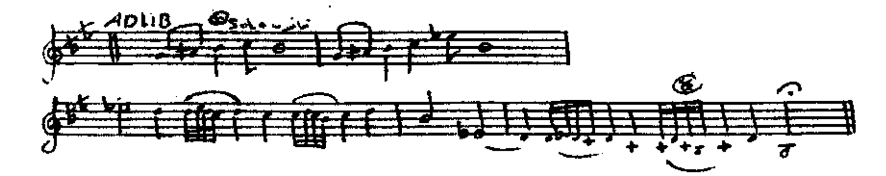


القسم الثانى "الأوسط": لحن في ميزان رباعى كامل ٤/٤ مصحوب بإيقاع الرومبا المزخرف من م ١٢: ٣٩. يحمل ثلاثة أفكار لحنية.

الفكرة اللحنية الثالثة من م١٢: ٢٣.

الفكرة اللحنية الرابعة من م ٢٤: ٣١.

الفكرة اللحنية الخامسة من م ٣٢: ٣٩.



٢أ إعادة القسم الأول بشكل مختصر لحن في أداء حر ADLIB من م ٤٠: ٤٤.

وصف المنحنى اللحنى والنماذج اللحنية أو الإيقاعية الجديرة بالذكر في لحن المقدمة.

صاغ بليغ حمدي لحن المقدمة الموسيقية من مقام راحة الأرواح.

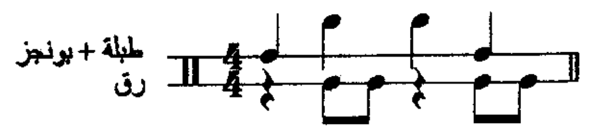
لحن القسم الأول (أ) لحن في أداء حر ADLIB إعتمد لحنياً على المنحنى اللحنى المتموج خطوة صاعدة وخطوة هابطة تتخللها قفزات".

لاحظ وجود استخدام مبسط لتعدد التصويت في أسلوب النوتة المستمرة من م٧: ١١.

لحن القسم الأوسط (ب) صاغه بليغ حمدي في ميزان ٤/٤ وقد أظهر مسار اللحن قفزات صاعدة وهابطة لأن لحن هذا القسم إعتمد على نموذج لحنى في م١٢ "خطوة صاعدة ثم قفزة ثالثة صاعدة" إستغل هذا النموذج بالتتابع الهابط من م١٢: ٢٣.

ومن الناحية الإيقاعية لاحظ تعمد بليغ حمدي مخالفة الضغوط القوية للموازير من م١٢: ٢٣ في أسلوب السنكوب الإيقاعى في براعة تحسب له مستغلاً النموذج الإيقاعى م١٢ بالتكرار طوال الموازير.

كما استخدم بليغ حمدي لمصاحبة لحن القسم الأوسط (ب) من م١٢: ٢٣ إيقاع الرومبا المزخرف من صوتين كالآتى:



كما استخدم بليغ حمدي من الناحية الإيقاعية في لحن القسم الأوسط (ب) نموذج إيقاعى جرىء وغير مستهلك في موسيقانا العربية وذلك في مازورة ٢٥ الضلع الأول والثانى تكرر في الموازير ٢٦، ٢٩ الضلع الأول والثانى.

جاءت أعلى نغمة في لحن المقدمة الموسيقية بعد بداية اللحن في لحن قسم (أ) في م٥ الضلع الأول والثانى وهى نغمة السنبلة، جاءت أسفل نغمة في لحن المقدمة الموسيقية في منتصف اللحن في القسم الأوسط (ب) في م١٥ الضلع الثاني وهى نغمة اليكاه.

المساحة اللحنية للمقدمة الموسيقية هى مسافة سادسة صغيرة فوق الأوكتاف وهى مساحة صوتية أو لحنية واسعة نسبياً في الموسيقى العربية.

نتائج مستخلصة من تحليل المقدمة الموسيقية لأغنية "سيرة الحب"

رغم اعتماد لحن المقدمة الموسيقية على خمسة أفكار لحنية إلا أن بليغ حمدي صاغها في صيغة ثلاثية وذلك بحسه الفنى المرهف.

استخدم بليغ حمدي أيضاً بحسه الفنى المرهف وفي شكل بسيط مبدأ تعدد التصويت في أسلوب النوتة المستمرة من م٧:١١. برهن بليغ حمدي على اهتمامه بالعنصر الإيقاعى في الموسيقى المصرية المعاصرة وفي هذا العمل في لحن القسم الأوسط (ب) من م ١٢: ٣٩ .

صاحب اللحن بإيقاع الرومبا المزخرف من صوتين في الأسلوب الإيقاعى "إيقاع متعدد الأصوات Poly Rhythm".

استخدام الأسلوب الإيقاعى السنكوب في شكل رائع يحسب له عندما تعمد مخالفة الضغوط القوية للموازير من م١٢: ٢٣ بما اضاف للحن حيوية ونشاط وجاذبية.

استخدم بليغ حمدي نموذج إيقاعى جرىء وغير مستهلك في الموسيقى العربية في مازورة ٢٥ الضلع الأول والثانى وتكرر في الموازير ٢٦، ٢٩ الضلع الأول والثانى.

وهذه البنود الثلاثة السابق ذكرها دليل على وعـــى واهتمـــام بليـــغ حمدي بعنصر الإيقاع في موسيقا، وذلك مما سبق ذكـــره مـــن قبـــل فـــي أسلوبه الذى تميز به في الموسيقى المصرية المعاصرة.

المساحة اللحنية في لحن المقدمة الموسيقية واسعة نسبياً ومقبولة في الأسلوب الموسيقى لبليغ حمدي.

أساليب بليغ حمدي عند صياغة ألحانه المصرية المعاصرة

بعد استعراض تحليل النماذج اللحنية السابق عرضها لبليغ حمدي يحاول الباحث إستخلاص أسس وأساليب تكون شبه أساسية عند صياغة ألحـــان بليـــغ حمدي المصرية المعاصرة.

أولاً: اعتمد بليغ حمدي على الطاقة الفنية الأصيلة الموجودة في ألحان التـــراث الشعبى المصرى والتي يرى أنها من صنع الشعب الذى يرددها فـــي مختلـــف الميادين والمناسبات وبما تتمتع به من كلمات بسيطة ولحن جذاب في أســـلوب السهل الممتنع فأصر بليغ حمدي على استغلال كنز التراث الشعبى في ألحـــان مصرية معاصرة تواكب تطور المجتمع المصرى اجتماعياً وسياسياً وثقافياً.

ومن أمثلة الألحان التي بناها بليغ حمدي على نماذج لحنية من التـــراث الشعبى المصرى:

"خدنى معاك"، "الحنة .. يا قطر الندى" شادية

"آه ياليل ياقمر"، "ميتى أشوفك" محمد رشدى

"يانخلتين ف العلالى" وردة

"على حسب وداد قلبى"، "التوبة"، "قدك المياس" عبد الحليم حافظ

ثانياً : اهتم بليغ حمدي بعنصر الإيقاع في ألحانه المصرية المعاصرة.

باستخدام ضروب عربية غير مطروقة أو غير مستهلكة، مـن مـوازين بسيطة أو مركبة ولكنها تكون فاعلة مع اللحن تظهره بشكل جذاب له حيوية مثل الضرب المصاحب لأغنية "خدنى معاك" غناء شادية.

وذلك فضلاً عن مراعاة السرعة المناسبة لأداء بما يتناسب مع الوظيفـة التي سيؤديها فاستخدم سرعة وقورة رزينة لأداء لحن" خدنى معاك" تتناسب مع الأحداث السياسية والاجتماعية في مصر عقب هزيمة ١٩٦٧م رغم أن اللحـن الشعبى أصلاً أكثر سرعة وخفة.

استخدام مبسط لعنصر تعدد الإيقاعـات Poly Rhythm فـي حـدود صوتين لإيقاع الرومبا المزخرف من صوتين لمصـاحبة المقدمـة الموسـيقية لأغنية "سيرة الحب" لأم كلثوم.

وكان بليغ حمدي يؤمن بأن الضرب المصاحب للحـن يمثـل النـبض الحقيقى والجوهرى للموسيقى المصرية المعاصرة.

استخدام الأسلوب الإيقاعى "السنكوب" بشكل جذاب ورائع في لحن القسم الأوسط (ب) من المقدمة الموسيقية لأغنية سيرة الحب حيث تعمد بليغ حمـدي مخالفة الضغوط القوية للموازير مما أعطى اللحن حيوية وجاذبية.

استخدام نماذج إيقاعية جريئة وجديدة على ألحان الموسيقى العربية مثـل النموذج الإيقاعى "سنكوب مزخرف في داخله" في لحن القسـم الأوسط (ب) من المقدمة الموسيقية لأغنية "سيرة الحب"

ثالثاً : الاستفادة بقصد أو بدون قصد من بعض الأساليب الموسيقية الغربية ذلك لو أخذنا بعين الاعتبار أن لبليغ حمدي اجتهادات في تحصيل خبرات موسـيقية من معاهد الموسيقى في مصر ولكن بشكل متحرر وغير ملتزم.

الاستفادة من أسلوب التنويعات Variations

بتغيير طابع الفكرة من حيث الزمن أو تغيير الميزان الموسيقى مع الحفاظ على الملامح الأساسية للحن فضلاً عن تغيير النسيج الموسيقى والتنويع بتغيير المقام وذلك كما سبق استعراضه في لحن أغنية "عالى .. عالى".

استخدام الصيغة الثلاثية في لحن المقدمة الموسيقية لأغنية "سيرة الحب".

استخدام النسيج البوليفونى والمصاحبة الهارمونية "النوتة المستمرة" بشكل محدود.

النسيج البوليفونى في المقطع الغنائى الذى سبق استعراضه من لحن "عالى .. عالى" .

المصاحبة الهارمونية بأسلوب النوتة المستمرة في مقطع غنائى من لحن "خدنى معاك" وفي لحن القسم الأول (أ) من المقدمة الموسيقية لأغنية "سيرة الحب".

استخدام تكوين آلى غير تقليدى في الموسيقى العربية جاء جذاباً مزج فيه بين الآلات العربية الصميمة والآلات الغربية (مثال : أغنية "خدنى معاك"، التكوين الآلى المستخدم: آلة الأكورديون وآلة الساكسفون والكنترباص من الآلات الغربية آلة القانون وآلة العود من الآلات العربية الصميمة.)

تراوحت المساحة اللحنية عند بليغ حمدي في ألحانه الثلاثة السابق استعراضها بين الأوكتاف "مساحة لحنية محدودة" وبين مسافة السادسة الصغيرة فوق الأوكتاف "مساحة صوتية واسعة نسبياً".

رابعاً : تنوع أسلوب بليغ حمدي عند صياغة ألحانه بين الانضباط والالتزام مع توفير المناخ المناسب للعمل تحت إشراف عبد الحليم حافظ والأسلوب البوهيمى المتحرر من أى التزام والذى يعشقه بليغ حمدي إذ يبدأ العمل في لحن ثم ينتقل لتلحين مقطع من لحن آخر ثم يعكف على إعداد قفلة أو ختام للحن ثالث وهكذا.

المراجع المستخدمة في البحث:

أ- الكتب:

١. زين نصار : موسوعة الموسيقا والغناء في مصر في القــرن العشــرين، الجزء الثانى "الملحنون" - دار غريب للطباعة والنشــر والتوزيــع، القــاهرة، ٢٠٠٣م.

٢. نبيل شورة: الموسيقى العربية، تاريخ، تذوق، تحليل، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف، القاهرة ٢٠٠١م.

٣. نعيمة صادق بطرس: تحليل الصيغ البنائية للموسيقى العالمية، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، القاهرة ٢٠٠٢م.

ب: الدوريات:

مجلة الشموع: العدد ٣٥، يناير عام ١٩٩٥م عدد خاص عن بليغ حمدي.